MISCELLANEE
6331
24
BIBLIOTECA NAZ. CENTRALE DI FIRENZE

ESTRATTO

DALLA

Rivista Musicale Italiana

FRATELLI BOCCA EDITORI

TORINO

MILANO — ROMA

8 GIU 1914
ESEMPLARI D'OBBLIGO

Rivista Musicale Italiana

Condizioni d'Associazione:

La *Rivista* si pubblica in fascicoli trimestrali di 150 pagine circa.
Prezzo del fascicolo separato Lire 4.50.
Abbonamento annuo per l'Italia L. 12. — Per l'Unione L. 14.

Sommarii delle sette annate 1894-1900:

Volume I. — 1894

MEMORIE:

Ai lettori - La Direzione. — **L. Torchi.** L'accompagnamento degl'istrumenti nei Melodrammi italiani della prima metà del Seicento. — **A. Ernst.** Le motif de l'*Épée* dans "la Walkyrie„. — **O. Chilesotti.** Di Hans Newsidler e di un'antica intavolatura tedesca di Liuto.— **G. Tebaldini.** Giovanni Pierluigi da Palestrina. — **E. de Schoultz Adalewsky.** La Berceuse Populaire. — **F. X. Haberl - G. Lisio.** Una Stanza del Petrarca musicata dal Du Fay. — **G. Lisio.** Musica e Poesia (osservazioni alla Stanza del Petrarca). — **N. d'Arienzo.** Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera. — **J. de Crozals.** Essai de notation musicale des odes d'Horace. — **O. Chilesotti.** Una canzone celebre nel cinquecento. — **A. Jullien.** Hector Berlioz. — **L. Torchi.** Canzoni ed arie italiane ad una voce nel secolo XVII. — **A. Ernst.** Le motif du *Héros* dans l'œuvre de R. Wagner. — **A. Sandberger.** Orlando di Lasso.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Jullien. A propos de la mort de Charles Gounod. — **G. Tebaldini.** Gounod autore di Musica Sacra. — **R. Giani - A. Engelfred.** "I Medici„ di R. Leoncavallo. — **C. Lombroso.** Le più recenti inchieste scientifiche su i suoni e la musica.— **G. Jachino.** Wagner è degenerato? — **L. Torchi.** Carlo Pedrotti.— **R. Giani.** Note sulla Poesia per musica: — **G. P. Chironi.** L'opera musicale e la legge sui diritti di autore.— **A. Ernst.** Thaïs de J. Massenet. — **M. Kufferath.** Hans Guido von Bulow. — **J. Courtier.** Questionnaire sur la mémoire musicale. — **M. Pilo.** La musica nella classificazione delle arti. — **A. Engelfred.** Hänsel e Gretel. — **F. Draeseke.** Riccardo Wagner poeta drammatico. — **C. Lombroso.** La sordità fra i musicisti. - Sugli effetti psichici della musica. **M. Griveau.** Le sens et l'expression de la musique pure. — La Direzione. Il teatro lirico internazionale (con 4 tavole e parecchie incisioni nel testo).

Volume II. — 1895

MEMORIE:

A. Restori. Per la storia musicale dei trovatori provenzali. — **G. C. Hirt.** Autografi di G. Rossini. — **L. Pistorelli.** I melodrammi giocosi del Casti. — **S. Jadassohn.** L'art de la fugue de J. S. Bach. — **I. A. Fuller-Maitland.** Henry Purcell. — **J. Combarieu.** Le Charlatanisme dans l'Archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes. — **G. Roberti.** Donizettiana. — **A. Pougin.** Jean-Jacques Rousseau musicien. — **L. Torri.** Una lettera inedita del Padre Giambattista Martini. — **L. Torchi.** R. Schumann e le sue "Scene tratte dal *Faust* di Goethe„.— **E. de Schoultz Adalewsky.** La Berceuse Populaire. — **Mathis Lussy de Stans.** Du rythme dans l'hymnographie latine. — **N. D'Arienzo.** Origini dell'Opera comica. — **L. Torchi.** L'accompagnamento degli Istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del Seicento.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. *Savitri*, Idillio drammatico indiano in tre atti, di N. Cauti, versi di L. A. Villanis. — La poesia. — **L. Torchi.** Id. id. — La musica. — **F. Draeseke.** Anton Rubinstein. — **L. Torchi.** *Guglielmo Ratcliff* di P. Mascagni. — **A. Engelfred.** *Hulda* di C. Franck. — **E. Hanslick.** Billroth.— **C. Sincero.** L'organo e la religione.— **W. Mauke.** Il primo dramma importante della scuola di Wagner.— **A. Ernst.** *Tannhæuser* à Paris. — **M. Pilo.** La prosa e la poesia della musica. — **W. Mauke.** Il primo ciclo delle rappresentazioni wagneriane a Monaco. — **C. Levi.** La geotopografia e la canzone popolare.

Inoltre ogni volume contiene:

Recensioni. - Note Bibliografiche. - Spoglio dei Periodici. - Notizie. - Elenco dei Libri - Elenco della Musica.

Estratto dalla *Rivista Musicale Italiana*, vol. XXI, fasc. 2°, 1914.

A. Cantarini.

Dal carteggio di W. Goethe e un amico musicista.

C'è un'opera letteraria, pubblicata a Berlino nel 1834 dall'editore Duncker, che porta per titolo: *Carteggio tra Goethe e Zelter*, dall'anno 1796 fino al 1832. Il titolo dell'opera stessa, avrebbe dovuto invogliare a leggerla; viceversa, lo credereste?... i più, proprio in questa Germania dove lo studio d'ogni materia non è certo cosa che si trascuri facilmente, i più, dico, conoscono il nome di Zelter, se lo conoscono, non già per l'intimità sua con Goethe, ma per alcune canzoni da lui musicate, che si sentono tuttora cantare da' studenti. Che questo Zelter sia stato il primo compositore di tutte le poesie musicabili di Goethe; che questo Zelter sia stato l'istruttore, diciamo così, di Goethe, nel campo musicale, pure essendo un semplice capomastro; e ancora, che questo Zelter sia stato anche il maestro di Mendelssohn, che non mi par poca cosa, questo, lo sanno pochi.

Ma, per di più, c'è un'opinione, abbastanza diffusa, che Goethe cioè, già indeciso di dedicarsi alla pittura piuttosto che alle lettere, fosse un profano della musica. Goethe stesso in una lettera che fa parte di questo carteggio, si dice " Ton- und Gehörlosen, obgleich Guthörenden „, ma per lui la musica, piuttosto che esser arte incomprensibile, o noiosa, come parve ad altri, è una necessità; e l'essere costretto a rimanere a Weimar, lo fa spronare continuamente l'amico, perchè gli dia ragguagli sulle rappresentazioni berlinesi, di cui vuole avere ininterrottamente i programmi. E a Weimar, oltre farsi eseguire tutti i

" Lieder „ che l'amico va componendo sul testo goethiano, riunisce un piccolo coro e alcuni istrumentisti che vengono così a formare la sua " Hausmusik „. L'Eberwein, già inviato a Berlino alla scuola dello Zelter, pel tramite di Goethe, ne divenne il direttore.

Uno squarcio tolto dal diario di Goethe, vol. XXXI, p. 158, manifesti il giudizio suo sull'amico berlinese: " Anche con Zelter " ne riuscì una stretta relazione; in una quindicina di giorni di " comune scambio d'idee, ci si intese vicendevolmente sopra " molte cose, d'indole artistica o morale. Egli si trovava nella " strana condizione d'uno che, ereditato ed esercitato l'operaio " dalla gioventù fino a raggiungerne la maestranza, ne ricavava " una discreta esistenza; nel tempo istesso che un senso del- " l'arte, innato, forte, prepotente, sviluppava dal suo individuo " un mondo di suoni ... „. Altri due brani di lettere, spieghino come Zelter e Goethe poterono in certo qual modo conoscersi: una gentile signora, Madame Unger, ne è l'intermediaria. " Le " mando i miei nuovi Lieder „, scrive Zelter il primo maggio del 1796, " sono due esemplari. L'uno per lei; l'altro, perchè " abbia la compiacenza, quando ne avrà l'occasione, di farli " pervenire all'illustre autore del *Wilhelm Meister*. Desidererei " che i miei Lieder non gli giungessero così stranieri come il " mio nome. Il signor von Goethe, potrebbe dire, meglio d'ogni " altro, s'io l'ò capito „. Colpiscono il senso musicale di Goethe, la musica scritta sulla poesia *Der Gott und die Bayadere*, e l'altra scritta sulla poesia *Ich denke Dein*, ed egli trasmette le sue impressioni alla suaccennata signora, pregandola a farsi interprete dei suoi sentimenti verso il musicista, che desidera conoscere. Zelter, a conoscenza delle espressioni di Goethe, non può trattenersi dallo scrivergli che " il compiacimento del poeta, " è una fortuna che si era bensì augurata, ma che non aveva " mai sognato „. Già in questa occasione, Goethe risponde con un accento amichevole " se i miei Lieder le suggeriscono delle " melodie, io debbo pur dire che le sue melodie mi hanno spinto " a scrivere alcuni Lieder, e se noi vivessimo più vicini, io mi " sentirei più spesso trasportato ad un estro lirico „.

Col passare degli anni, l'amicizia si rafforza e si rassolida, finchè un giorno Zelter, esce con questa frase: " ciò che non si ama, non lo si può fare „. Goethe trova in questa, la ragione

della necessità di rifare il suo *Goetz*, e ringrazia subito l'amico per la lettera " ricolma di senno e di cuore „, e da questo momento Zelter è diventato l'informatore giornaliero di quanto avviene intorno a lui; una rara plasticità nella narrazione, scorre per tutte le sue lettere che sono diventate frequentissime; leggiamo di rappresentazioni teatrali, esposizioni, conferenze, visite di sovrani alla corte berlinese, di cui lo Zelter ne era un immancabile invitato. I tempi disastrosi della Germania, risaltano con una vivacità meravigliosa. Un vero tedesco, questo Zelter: sincero, fedele, lavoratore; nel tutto " qualcosa di prometeico „ come Goethe stesso lo definisce, senza le opere del quale " egli non può vivere „.

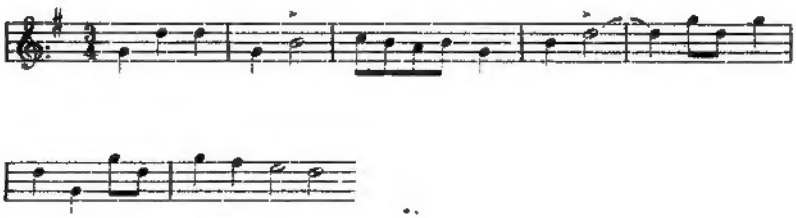
Le lettere da Napoli nel " viaggio in Italia „ sono per lui scritte " mit Sommerluft „; nell'*Efigenia*, a dir suo, Goethe vi trasfuse " tutta la bontà e la verità della natura „.

Goethe comprende l'anima grande e l'ingegno pronto e vivace dell'amico e mette tutto il suo sapere a disposizione di esso. Zelter, infatti, ha sentito la *Braut von Messina* di Schiller, i cui cori non gli son piaciuti; vorrebbe musicarli, anzi, vi pone mano, ma si accorge che gli mancano notizie sul coro greco, così che si rivolge a Goethe che gli risponde: " nella tragedia " greca il coro ebbe quattro epoche. Nella prima, frammezzo " al canto, abbiamo: dèi, eroi, grandi gesta, ... un esempio le " *Sette di Tebe* di Eschilo; e questi sono i primi passi dell'arte " drammatica ... La seconda epoca, ci presenta la massa del coro " come un elemento principale e mistico del lavoro, come nelle " *Eumenidi*, e qui io propendo a vedervi il gran stile ... Nella " terza epoca, il coro serve d'accompagnamento, come in Sofocle. " Nella quarta, l'azione si ritira in un interesse privato, per così " dire, e il coro risulta spesso noioso, e per di più ha qualcosa " di ereditato. Esempi, si trovano in Euripide, di cui io nomino " l'*Elena* e l'*Efigenia in Tauride* „.

L'interesse di Goethe per la musica, non lo distoglie dal pregare l'amico a dargli delle nozioni precise anche sulla tecnica dell'arte, e Zelter spiega la differenza della terza minore dalla maggiore; parla d'acustica e d'armonia e si diffonde sulla domanda postagli da Goethe: donde la ragione, della tendenza generale al modo minore, e scrive: " io credo di farla derivare " dai canti dei popoli nordici, specialmente dagli isolani e dagli

" abitanti delle coste ... Le canzoni da caccia e da pesca dei
" russi, dei norvegesi e dei lettoni, dimostrano il carattere libero
" della composizione ... e sono generalmente in minore, per lo
" meno, le migliori; le danze poi, sono composte con valori
" piccoli e in tempi vivaci. Se queste danze fossero in tonalità
" maggiori, esse sarebbero selvagge, mentre in minore, hanno
" del mite e del nostalgico; cercano quasi un'allegrezza, che
" nell'aria umida e fredda, non è possibile trovare. La vera
" Polonaise ha carattere più meridionale. Vi si scorge una pas-
" sione non complicata. Il tempo ternario la caratterizza, e gli
" accenti melodici che si rimarcano, tagliando il ritmo, pare
" vogliano cambiare esso ritmo disuguale in uno eguale.

" Passando da qui in Italia, troviamo sì nelle canzoni che
" nelle danze, una melodia più leggera, più appassionata ...
" Nell'opera buffa usano spesso il modo minore per far spiccare
" il momento comico. Credo si potrebbe dunque spiegare la
" tendenza al modo minore col clima ... Quanto ai montanari
" è un altro conto. Essi pigliano le tonalità nei loro corni, unico
" strumento che conoscono, e per questo, sì le loro canzoni, come
" le danze, sono in maggiore o in minore, a seconda che meglio
" si comportano sullo strumento stesso. Del genere, trascrivo
" la melodia di una danza scozzese:



" ... in riguardo alla musica costantinopolitana, ne so quanto
" gli storici, cioè nulla. Un imperatore orientale, Costantino IX,
" soprannominato Porfirogenneto, che salì al trono a sette anni,
" e fu avvelenato nel 959, vuolsi sia stato un gran musicista.
" Poi, come dice il Nicolai, un imperatore greco scrisse nel
" X secolo sulle cerimonie della corte di Costantinopoli; libro
" pubblicato anche nel 1751 a Lipsia in lingua greca e latina,
" e trovasi nella Biblioteca di Weimar. Nell'opera latina del-

" l'abate Gerbert, *De cantu et musica sacra*, possonsi ritrovare
" altre notizie. Lo stesso Gerbert, ha altresì publicato un'opera
" dal titolo: *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissi-*
" *mum. Ex variis Italiae, Galliae, et Germaniae codicibus*
" *manuscriptis collecti* „.

Gli avvenimenti politici impongono che l'arrivo dell'imperatore a Berlino sia largamente festeggiato, così che Zelter, successore nella direzione della Singakademie al Fasch, che ne fu il fondatore, pensa di onorare l'imperatore gettando le basi di quella società che tuttora esiste, la " Liedertafel „ e ne dà notizia a Goethe con lettera del 12 aprile 1810: " La Liedertafel
" è una società di venticinque uomini, di cui il venticinquesimo,
" è il maestro. Si riuniranno ogni mese per una cena, ralle-
" grandosi cantando canzoni tedesche. I soci dovranno essere
" poeti, cantanti, o compositori. Chi avrà composto una poesia
" o l'avrà musicata, la reciterà, la eseguirà o la lascierà ese-
" guire davanti ai soci. Se riuscirà di piacere, si farà girare un
" barattolo tra i commensali, che, a loro arbitrio, vi getteranno
" una moneta. Finita l'operazione si faranno i conti, e trovan-
" dosi tanto da poter comperare una medaglia d'argento, il
" direttore, in nome della società, ne farà regalo all'autore,
" bevendo ancora alla sua salute. Se un socio otterrà dodici
" medaglie, allora si darà un pranzo in suo onore, a spese della
" società, gli si offrirà una corona, potrà scegliere il vino che
" desidera bere, e riceverà una medaglia d'oro del valore di
" 25 talleri „.

A Goethe soddisfa l'idea, e s'informa subito quali canzoni vengano più spesso eseguite, onde Zelter risponde: " tutto vien
" eseguito, purchè proposto dai soci. Le canzoni che più spesso
" si eseguiscono, sono: *La canzone della lega*; *La confessione*
" *generale*; *Il signor Urian*; *Freude Götterfunken* e una vecchia
" canzone latina di Svetonio che viene eseguita in due cori:

Gallias Caesar subegit
Nicomedes Caesarem:
Ecce Caesar nunc triumphat
Qui subegit Gallias
Nicomedes non triumphat
Qui subegit Caesarem.

Ma una questione abbastanza importante mi pare appaia risolta in questo carteggio, mentre torna ogni momento in discussione; in Germania si ritiene una deturpazione l'opera di Gounod, pur rispettandone la musica, e non si vede diversamente la *Dannazione di Faust* di Berlioz, e il *Mefistofele* del nostro Boito, ragione per cui, la prima si eseguisce poco, non perchè il pubblico non accorra, ma pel principio; la seconda, di rado; il terzo non si conosce affatto. Evidentemente, o non si conosce, o si vuol dimenticare che Goethe parlando all'amico del lavoro intrapreso " confida che leggendolo, troverà parti " che gli suggeriranno della musica „, mentre più tardi, fa una formale proposta allo Zelter che, peraltro, non accetta, così che Goethe gli scrive con lettera del 28 febbraio 1811: " non posso " averne a male se lei non accetta di comporre della musica " pel *Faust* „.

Il carteggio, per le molte occupazioni sì dell'uno che dell'altro, pare ad un tratto si rallenti, ma non è.

Goethe deve recarsi a Teplitz, ed ha l'occasione di conoscere Beethoven, così che ne informa lo Zelter: " il suo ingegno mi ha " meravigliato. Ma per disgrazia, non sa frenare il suo carattere. " Bisogna dire che non ha torto, trovando il mondo una cosa " detestabile; ma per questo, lui non diventa più simpatico. È " degno però di perdono e di ogni compassione: sta per diventare " sordo a gran danno della sua musica, e a più gran danno della " parte sociale del suo essere „. La lettera che Goethe spedisce da " Karlsbad s'incontra per via con un'altra dello Zelter. Il 19 agosto è morto a Bologna il Righini, direttore valorosissimo del teatro berlinese, e Zelter continua: " per noialtri, fu presso a poco quanto " il Salieri per Vienna. Per ora non saprei trovare nessuno fra i " compositori italiani, che da noi si vedrebbe volentieri al posto " del Righini; ma chi sa a quante cose bisognerà adattarci! Per " mio conto, ho imparato l'imparabile da lui, sia pure indiret- " tamente, specie poi, nel vederlo nei suoi conflitti cogli altri " direttori. Una lotta tra gente di merito, è spesso la miglior " scuola „.

Zelter fa spesso l'impressione d'un uomo attaccato al passato: per lui, infatti, l'idea che Gluck pensi prima all'istrumento per scrivere della musica, gli è grottesca; che la Giuria del Conservatorio di Parigi abbia premiato, col consenso dell'im-

peratore, la *Vestale* di Spontini, per la quale questo giovanotto venticinquenne desidera avere, nella rappresentazione a Berlino, nientemeno che quaranta violini, gli pare una cosa inconcepibile, e li chiama " gente mancante di ogni criterio che la diriga „; ciò non pertanto, a volte, egli ha l'aria di aspirare ad altra musica, e osa scrivere da Vienna, dove ha potuto vedere l'orchestra abbassata nel Burgtheater " al giorno d'oggi sembra " che dopo Mozart, nessuno possa mettersi a comporre „, frase che possiamo sentire anche ai nostri giorni, se al nome Mozart sostituiamo Wagner. Propugnatore efficace dell'arte italiana, egli trova che " solo gli italiani sanno come un'opera debba essere „ e sanno scrivere per le voci, sulle quali egli ha creduto, tra l'altro, di poter affermare che " il salire e il discendere del barometro, produce effetti strani, non sulle voci soltanto, ma anche sull'orchestra „.

Insegnante per eccellenza, egli dà una chiara spiegazione all'amico delle forme e della fuga, e il 1° luglio del 1814 scrive: " la storia della melodia in generale, e lo studio speciale d'ogni " compositore importante, serve a dimostrare come il valore di " ogni pezzo di musica, consiste nello sviluppo d'una buona idea " principale, ripetuta o cambiata a tal segno che il suo conte- " nuto viene o spremuto, o elevato a un effetto intellettuale. " Questo sviluppo si ottiene nel modo più naturale e più sicuro, " con un'idea che serva da contrapposto alla principale. Così " si forma, come in ogni arte produttiva, la fuga e il contrap- " punto. Un pezzo di musica, nel quale una data idea è svilup- " pata in tutto e per tutto, potrebbe essere chiamato fuga. " Siccome una connessione non può farsi senza l'ausilio delle " parti, così una fuga non può essere a meno di due voci, la " cui unione dà il concetto della fuga. La parte in contrappunto " che si unisce al tema, dicesi controsoggetto, ed esso è condi- " zione per una fuga. Il controsoggetto, nasce dal contrasto col " tema; per esso dunque si cerchi un pensiero affatto dissimile " dal tema stesso. Il contrasto dei due pensieri dà il valore della " fuga, e questo lavoro dev'essere guidato dal contrappunto " doppio „.

A Vienna, Zelter, conosce Salieri, ed entusiasta di lui come uomo e come musicista, si affretta a pigliar la penna per darne annuncio a Goethe: " col vecchio Salieri, ho fatto l'altro ieri

" una delle più belle passeg[illegible]e ch'io mi ricordi, andando fino
" a Schönbrunn. Questo vec[illegible] è pieno di musica e, parlando,
" pare svolga delle melodie[illegible]o provo il più gran piacere se-
" guendo questa vera natura di musicista. Per di più, egli è
" sempre allegro! „.

Scrivendo, egli non può fare a meno di ricordarsi di un altro italiano, di cui ha letto il *Requiem*: Cherubini. " Una
" musica questa, che, in tempi squilibrati come i nostri, deve
" piacere da per tutto, e piace perchè non vi si trova nulla
" di vero, di sentito, perchè il tutto è ben elaborato. Il com-
" positore ha trovato necessario di mettere in rilievo certe
" parti per far del chiasso, come il *dies irae*; *mors stupebit*;
" *rex tremendae majestatis*; *flammis acribus*, per empire poi in
" qualche maniera le parti di mezzo. A me fa l'impressione di
" persona negativa. Anche le critiche dei giornali sono piene
" di contraddizioni e di bugie. Da taluni il compositore è levato
" al cielo, mentre da altri è addirittura vituperato; gli si dice
" che vorrebbe far concorrenza a Mozart, e non si sa pensare che
" questi avrebbe fatto di meglio. Salieri è magnifico in queste
" faccende: ascolta e tace. Racconta invece con evidente sod-
" disfazione che, dopo la morte di sua moglie, avvenuta nel 1807,
" egli credette di seguirla ben presto, così che scrisse un *Requiem*
" per le sue esequie. Siccome la morte non voleva venire, pensò
" di scriverne un altro alquanto più corto, ed aggiunge: « e
" quest'ultimo è abbastanza per me » „.

Goethe sente d'invecchiare, si fa burbero, ma questo non vuol dire ch'egli non " senta durante tutto un inverno che scorre a
" Weimar, quale bella e gran parte del piacere di vivere gli
" venga a mancare „ non potendo sentire della musica. E non può trattenersi dallo scagliarsi contro coloro che, riscontrando una qualsiasi riminiscenza nell'opera altrui, parlano di plagio, ed esclama: " ciò ch'è nell'aria, e ciò che il tempo vuole, può
" nascere ad un tempo in cento teste, senza che l'uno attinga
" alla fonte dell'altro „. Quanto vera e quanto necessaria di essere ricordata questa sentenza!...

..... L'esistenza dell'uno pare legata a quella dell'altro: trentasei anni sono trascorsi dal giorno che Madame Unger pose i due futuri indivisibili amici nella possibilità di conoscersi.

Goethe muore a ottantatrè anni il 22 marzo del 1832 e ottiene solenni esequie a Weimar. La preghiera rivolta dallo Zelter a Goethe, qualche tempo prima in pericolo di morte: " Nimm ihn " mit, nimm den Treuen Bruder mit! „, " piglialo con te, piglialo " con te il fratello fedele „ viene esaudita: Zelter, lo segue il 15 maggio dell'anno stesso.

Monaco di Baviera.

ALDO CANTARINI.

1368486 P

Volume III. — 1896

MEMORIE:

G. Adler. I « Componimenti musicali per il Cembalo » di Teofilo Muffat, e il posto che essi occupano nella storia della *Suite* per Pianoforte. — **A. Pougin.** Essai historique sur la musique en Russie. — **E. Gariel.** Il ritmo e l'interpretazione nelle opere di Chopin. — **A. Restori.** Per la storia musicale dei Trovatori provenzali. — **L. Pistorelli.** Due melodrammi inediti di Apostolo Zeno. — **L. Torri.** Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra del sec. XVI. — **M. Griveau.** L'interprétation artistique de l'Orage. — **G. Roberti.** La musica negli antichi eserciti sabaudi. — **R. Gandolfi.** Alcune considerazioni intorno alla riforma melodrammatica a proposito di Giulio Caccini detto Romano.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Giani. Per l'arte aristocratica. — **L. Torchi.** La sinfonia in *Re minore* di G. Martucci. — **M. Griveau.** La musique sans paroles et son lien avec la parole. — **G. C. Ferrari.** Un caso rarissimo di suggestione musicale. — **M. L. Patrizi.** Primi esperimenti intorno all'influenza della musica sulla circolazione del sangue nel cervello dell'uomo. — **A. Fouillée.** La nature et l'évolution de l'art. — **L. Torchi.** Una giustificazione necessaria. — **C. Giovannini.** La riforma della musica sacra in Italia dopo il Decreto ed il Regolamento del luglio 1894. — **A. Jullien.** Ambroise Thomas. — **G. P. Chironi.** Il « Parsifal » e il « Barbiere di Siviglia » nel movimento legislativo pel « diritto d'autore ». — **L. Torchi.** *Ghismonda* di D'Albert. — **G. Perrod.** La sensibilità meteorica di Wagner. — **A. Ernst.** La représentation de Bayreuth. — **O. G. Sonneck.** La nuova rappresentazione del *D. Giovanni* di Mozart a Monaco. — **R. Giani.** Senza titolo. — **G. Tebaldini.** Edgard Tinel.

Volume IV. — 1897

MEMORIE:

G. E. P. Arkwright. Un compositore italiano alla corte di Elisabetta. — **Th. v. Frimmel.** Ritratti e caricature di Beethoven. — **A. Pougin.** La musique en Russie. — **L. Torri.** Vincenzo Ruffo madrigalista e compositore di musica sacra nel secolo XVI. — **N. d'Arienzo.** Origini dell'Opera comica. — **M. Brenet.** Les "Oratorios„ de Carissimi. — **E. de Schoultz Adalewsky.** La berceuse populaire. — **L. Torchi.** La musica istrumentale in Italia nei sec. XVI, XVII e XVIII. — **L. Pistorelli.** I melodrammi giocosi inediti di G. B. Casti.

ARTE CONTEMPORANEA:

R. Wagner. Il Giudaismo nella musica. — **C. F. Gabba.** Compositore di musica e poeta. — **A. Engelfred.** Un nuovo sistema di notazione musicale. — **L. Torchi.** Per l'arte. — * * * Questione filologica riguardante la musica ecclesiastica. — **M. Griveau.** Parallèle de la musique et du langage. — **G. Tebaldini.** Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo. — **A. Bruneau.** Le drame lyrique français. — **J. Combarieu.** "*Messidor*„ di A. Bruneau. — **M. Kufferath.** "*Fervaal*„ di V. d'Indy. — **G. C. Ferrari.** Ricerche sperimentali sulla natura dell'emozione musicale. — **E. de' Guarinoni.** Antonio Bazzini. — **G. P. Chironi.** Il diritto di palco. — **W. Mauke.** Secessione musicale? — **M. Griveau.** Prépositions, préfixes et suffixes en musique. — **Ch. Malherbe.** Le Centenaire de Donizetti et l'Exposition de Bergame. — Concorso per il Centenario Donizettiano. — Prospetto cronologico delle opere di Gaetano Donizetti.

Volume V. — 1898

MEMORIE:

John Grand-Carteret. Les titres illustrés et l'image au service de la musique. — **L. Torchi.** La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **I. Valetta.** La musica in Inghilterra. — **R. Duval-Denlex.** Un rival de Beethoven. Joseph Woelfl. — **A. Camiolo.** Il Musicometro. — **M. Brenet.** Notes sur l'histoire du luth en France. — **D. Sincero.** La "Sonata„ di Filippo Emanuele Bach. — **H. Buffenoir.** Mozart en France.

ARTE CONTEMPORANEA:

A. Ernst. *Sapho* de Massenet. — **C. Somigli.** Alcune considerazioni sull'arte del canto. — **L. Torri.** *La passione di Cristo secondo S. Marco* di Perosi. — **A. Bazzini.** Musicisti contemporanei italiani. — **L. Decujos.** Di una riforma nel meccanismo teatrale. — **G. Tebaldini.** La musica nella settimana di Pasqua a Parigi. — **A. Ernst.** *Sancho.* — **F. Coen.** A proposito della prefazione del "Manuale della pedagogia del canto tedesco„ del sig. Ugo Goldschmidt. — **G. Bocca.** Di un nuovo sistema di bibliografia musicale. — **G. Nuvoli** e **P. Di Pietro.** Sull'uso delle vocali nell'insegnamento del canto. — **G. C. Hirt.** I concerti delle nazioni. — **O. Chilesotti.** L'evoluzione nella musica. — **J. C. Hervieux.** En quel temps, et de quelle manière il faut mettre les Serins, lorsqu'on veut les instruire au Flageollet.

Volume VI. — 1899

MEMORIE:

L. Torchi. La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **J. Grand-Carteret.** Les titres illustrés et l'image au service de la musique.— **G. Houdard.** La "Cantilena romana,,.— **M. Brenet.** Notes sur l'histoire du luth en France. — **G. Grassi-Landi.** Genesi della musica. — **N. D'Arienzo.** Origini dell'opera comica.— **H. Kling.** Les compositeurs de la musique du Psautier Huguenot Genevois. — **A. Wotquenne.** Baldassarre Galuppi. — **A. Cametti.** Il *Guglielmo Tell* e le sue prime rappresentazioni in Italia. — **H. Kling.** Charles de Dittersdorf. — **A. Restori.** Il canto dei soldati di Modena. — **S. Pistorelli.** Jacopo Tomadini e la sua " Risurrezione del Cristo ,,. — **O. Chilesotti.** Savonarola musicista.

ARTE CONTEMPORANEA:

M. Griveau. Les instruments à vent et l'orgue. — **F. Hesselgren.** La scienza musicale. — **N. Tabanelli.** I diritti degli spettatori riguardo alla composizione degli spettacoli.— **G. Bressan.** Il momento Perosiano. — **L. Torchi.** " Iris ,, di Pietro Mascagni. — **A. Betti.** La vita musicale a Vienna. — **G. C. Ferrari.** Primi esperimenti sull'immaginazione musicale. — **A. Engelfred.** " Enoch Arden ,, di Riccardo Strauss. — **G. Ferrero** Crisi teatrale. — Congresso internazionale di storia e d'arte in Parigi 1900. — **Juan N. Cordero.** Un essai sur l'unité du rythme. — Giurisprudenza. — **C. Somigli.** Del teatro reale d'opera in Monaco di Baviera e del suo repertorio. — **O. Chilesotti.** Sulle gamme. — **G. F. Foschini.** La musica all'Esposizione generale italiana di Torino 1898.— **E. Schoultz-Adalewsky.** Quelques mots à propos de l'Oratorio " La resurrezione di Lazzaro ,, de Don L. Perosi.

Volume VII. — 1900

MEMORIE:

N. D'Arienzo. Origini dell'opera comica. — **B. Grassi-Landi.** Genesi della musica. — **L. Torchi.** La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII. — **H. Kling.** Boieldieu à Genève en 1833. — **A. Costa.** Pensieri sulla storia della musica. — **O. Chilesotti.** Les Maitres musiciens de la Renaissance française. — **D. Sincero.** Il finale dell'*Eroica*. — **H. Kling.** Caron de Beaumarchais et la Musique. — **G. Roberti.** La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri. — **E. Maddalena.** Libretti del Goldoni e d'altri.

ARTE CONTEMPORANEA:

J. Combarieu. L'art musical en France et la loi sur les monuments historiques — **L. Torchi.** *Tosca* di G. Puccini. — **N. Tabanelli.** Palchettisti del teatro municipale contro il Comune di Modena. — **A. Jullien.** Charles Lamoureux. — **E. M.** La biblioteca del R. Liceo musicale di Firenze. — **M. Griveau.** Les instruments de musique étudiés dans leur forme au point de vue pittoresque et décoratif. — **N. Tabanelli.** I diritti e gli obblighi degli spettatori riguardo al posto. — **G. Mauke.** La nuova romanza. — **R. Rolland** "*Louise*,, di Charpentier.— **O. Chilesotti.** Sulle gamme. — Giurisprudenza teatrale. — **C. Somigli** La tecnica del canale d'attacco. — **G. Antonini.** Un episodio emotivo di Gaetano Donizetti. — **E. Schoultz-Adalewsky.** L'entrée du Christ à Jérusalem. — **N. Tabanelli.** Giurisprudenza teatrale. — **E. Adalewsky.** « Le massacre des innocents » de Perosi. — **F. Brunetto** Per l'unificazione dello strumentale delle Bande. — **L. Torchi.** « Il cantico dei cantici » di Bossi. — **R. Rolland.** Le premier Congrès International d'histoire de la musique.

NB. Sono in vendita le diciannove annate precedenti. Diciannove grossi vol. in-8° L. **15** caduno.

MATTHAY — **L'arte del tocco nel suonare il pianoforte.** In-12° . . . . . L. **2,50**

PARISOTTI — **Nozioni elementari di acustica fisica, psicologia ed estetica della musica.** In-12° L. **2** —